

La escenografía en la arquitectura de El Escorial

Luis Moya Blanco

1. El triple carácter funcional, tipológico y escénico

a) La planta resuelve con claridad un programa de varias funciones. Se ha trazado mediante tres zonas que se extienden desde la fachada principal de poniente hacia el oriente. La zona central contiene el vestíbulo con la biblioteca encima; el patio de los Reyes, la iglesia con el panteón bajo la capilla mayor, y los aposentos reales. La zona izquierda es el colegio en su parte delantera, y el palacio público en la posterior. La derecha está destinada al convento en la parte delantera, simétrica aproximadamente del colegio, y a la parte semi-pública de dicho convento, también simétrica en la organización, ya que no en la forma, del palacio público.

Fuera de este bloque principal existen edificios auxiliares: al norte, frente a la zona izquierda, dos «Casas de Oficios»; a poniente, frente a la zona derecha, la «Casa de la Compañía»; en el ángulo suroeste, el Pabellón de Convalecientes, unido mediante un puente con la «Casa» antes mencionada. Los restantes edificios, que cierran actualmente la Lonja, son obra de Juan de Villanueva en el siglo XVIII; antes, el monte llegaba hasta la misma Lonja, abriéndose ésta a la naturaleza.

b) Un programa de tan diversas funciones fue resuelto en otros tiempos mediante varios edificios, cada uno adecuado a su destino, unificados por la cerca o muralla que los encerraba: se hacía una ciudad en vez de un edificio. Así es el palacio de Diocleciano en Spalato con sus dos calles, *cardo* y *decumano*, como en un campamento romano, que lo dividen en cuatro partes; dos de éstas tienen calles secundarias para conseguir mayor número de edificios independientes. Parecida, pero menos rígida y con jardines entre los edificios, debió ser la traza del Palacio Imperial de Constantinopla; desordenada aparece otra vez en el Kremlin de Moscú, calificado frecuentemente de «oriental» con bastante ligereza, pues lo oriental, desde Egipto a China, se caracte-

riza por ordenaciones rígidas, tanto si se trata de edificios cerrados y compactos como si son pabellones entre jardines; caso éste del Palacio Imperial de Pekín.

La novedad de El Escorial consiste en la reunión de las diversas funciones en un solo edificio rigurosamente ordenado, pero sin que ello perjudique a la autonomía de cada parte. Este tipo de edificio se encuentra en Oriente Medio, desde templos como el de Medinet-Habu de Ramsés III hasta los alcázares de Mxatta, Balkuvara y Ukhaidir, obras de los siglos IV al IX; sin embargo, es imposible que Felipe II y los suyos conociesen esta tipología, pues ni cruzados ni peregrinos ni comerciantes trajeron a Europa planos o dibujos de ellos; si los hubiesen traído a Europa y hubiesen llegado a los autores de El Escorial, los numerosos testimonios que existen de las circunstancias del proyecto los hubieran mencionado.

Probablemente, la semejanza entre la organización de El Escorial y la de los alcázares mencionados se debe a la reconstrucción gráfica del Templo de la Visión de Ezequiel que hicieron los jesuitas Villalpando y del Prado para servir de guía en el proyecto del edificio que había de superar al de Salomón, según las repetidas declaraciones de fray José de Sigüenza en su *Historia de la Orden de San Jerónimo* (Libros tercero y cuarto). Puede objetarse que la obra de Villalpando y del Prado se publicó entre 1596 (primer tomo) y 1604 (tercer tomo), o sea mucho después de terminado El Escorial; pero el encargo del trabajo es muy anterior, y se manifiesta en los magníficos grabados que representan una arquitectura próxima a la de Bramante y de Antonio de Sangallo el Joven, sin nada parecido al manierismo vigente en el tiempo de la publicación.

La división en tres zonas o bandas perpendiculares a la fachada, común a la reconstrucción de Villalpando y del Prado, al templo y los alcázares mencionados, y a El Escorial, organiza la zona central como una sucesión en línea recta de espacios principales, públicos al principio y cada vez más privados según se recorre este eje, hasta

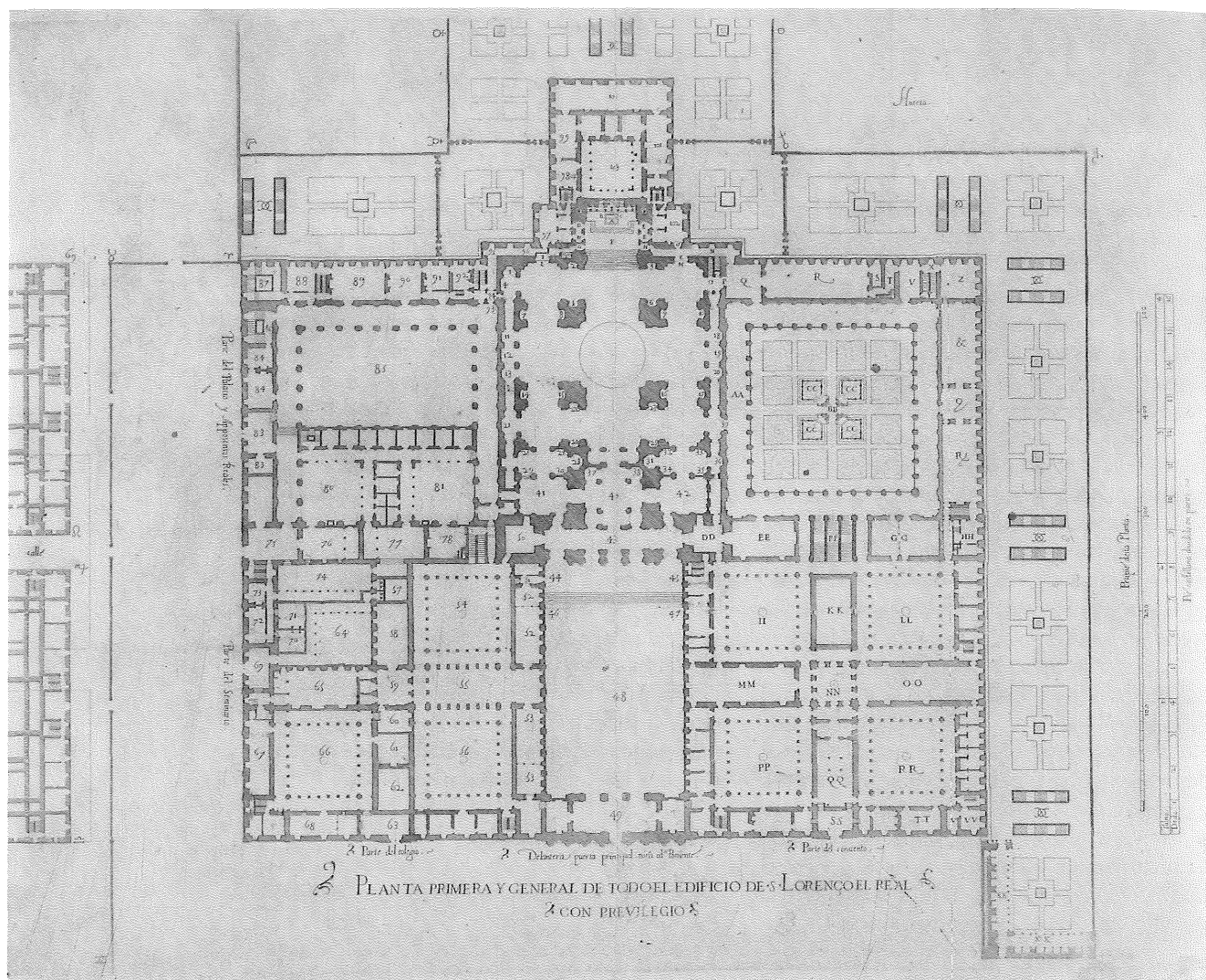


Figura 19. Planta de El Escorial según un grabado de Perret.

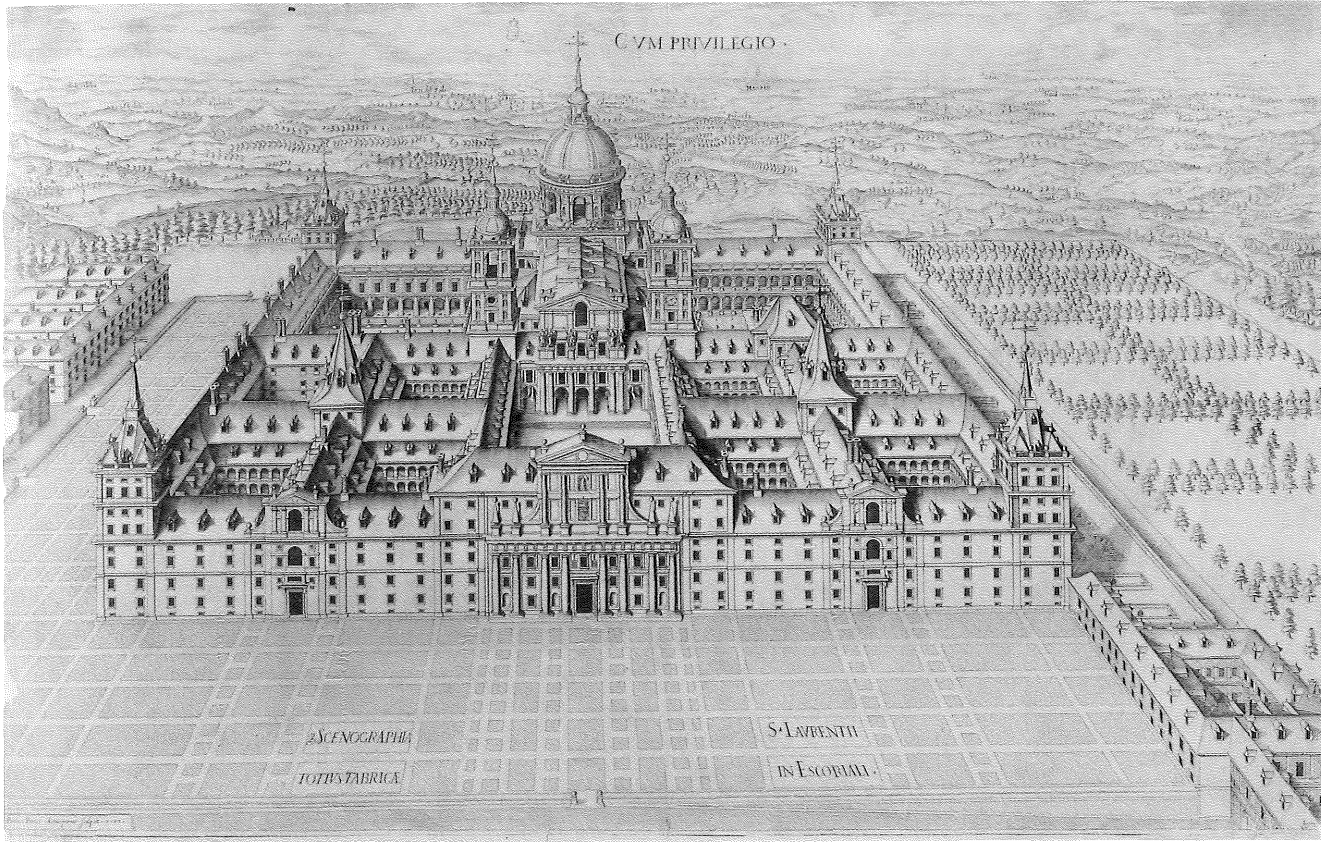
llegar a un final secreto, o poco menos, donde está lo sagrado, o lo íntimo de la vida privada en el caso de un palacio; en El Escorial se han hecho ambos: primero, lo sagrado en el altar mayor (el público no podía pasar más allá de la bóveda plana), y detrás, en el mismo eje, lo íntimo de las habitaciones reales.

Las dos zonas laterales se dividen según conviene a su condición de servicio respecto de la central, y se organizan alrededor de varios patios, cada uno destinado a una función determinada. El orientalismo de esta organización general ya fue observado por Agustín Ruiz de Arcaute en su obra sobre Juan de Herrera (1936), y más tarde Secundino de Zuazo encontró un precedente claro para la parte delantera de las tres zonas en el Spedale Maggiore de Milán, que

a su vez puede considerarse como dos hospitales cruciformes españoles separados por un patio central. En El Escorial el patio es el de los Reyes, y los dos hospitales son el colegio y el convento, cada uno con su «lucerna» o cupulilla en el cruce de sus naves.

El resultado final de la reunión de tantos elementos y tan variadas influencias fue la creación de un «tipo» nuevo, que se divulgó en Europa mediante las «estampas» de Perret y las copias piratas de ellas, y tuvo amplias consecuencias en la composición de grandes edificios.

c) En contraste con el severo carácter funcional del edificio se presenta su evidente teatralidad protobarroca; por ello lo incluyó Otto Schubert en su *Geschichte des Barock in Spanien* (1908). Los elementos empleados



en su composición no son en sí barrocos, ni menos teatrales: la organización como un alcázar, los alzados con temas bramantescos, aunque realizados en época manierista, y las cubiertas y remates germano-flamencos. Todo ello, sin embargo, ha sido manejado con intención muy diferente a la de sus modelos.

Se observa que ha seguido en su traza el tipo de alcázar, pero en vez de hacer con ella un castillo cerrado y aislado, se ha construido un edificio abierto, con numerosas puertas, y se le ha relacionado con un entorno de naturaleza ordenada y de edificios secundarios, con lo cual se funde con lo que le rodea inmediatamente, y todo ello se enlaza con la ladera en que está emplazado (ahora no se puede percibir este efecto a causa de las construcciones que forman el

pueblo de El Escorial de Arriba).

Los temas clásicos del renacimiento romano se han aplicado como decoración, sin respeto a la debida concordancia entre su estructura y la del cuerpo del edificio al que se han adosado. Así, aparecen en la portada principal y en las dos laterales, en la fachada de la iglesia, dentro del patio de los Reyes, y en otros lugares.

En cuanto a las cubiertas nórdicas, puede observarse que para conseguir que todos los caballetes queden al mismo nivel se han variado las pendientes, pues las crujías tienen anchos diferentes; más notable es que en una misma cubierta los dos faldones tienen distinta pendiente, lo que ocurre en varias de ellas, según lo muestran los grabados de secciones de Perret; el objeto de esta forma anómala es conseguir que en los

Figura 20. Vista del Monasterio según Perret.

patios principales los cuatro lados presenten cubiertas aparentemente iguales, y lo mismo se ha hecho para conseguir la uniformidad de las mismas en las fachadas exteriores. Se ha renunciado a la funcionalidad de la cubierta en favor de su vista.

Las flechas de pizarra de las cuatro torres de ángulo son muy originales: no son realmente cubiertas de esas torres, como es normal en las germano-flamencas y en las españolas (Ministerio de Asuntos Exteriores y Plaza Mayor de Madrid, por ejemplo), sino parecen monumentos geométricos puestos sobre las terrazas en que terminan las torres; no tienen relación estructural ni funcional con éstas, pues su objeto es puramente visual.

Estas transgresiones a las normas arquitectónicas usuales no son más que parte de las muchas que presenta este edificio, tan profundamente meditado desde sus primeras trazas hasta el fin de la obra.

2. El propósito escénico

Las transgresiones mencionadas no pueden ser casuales, debido a su gran número; obedecen a un propósito no declarado en los textos de la época ni en los documentos de archivo. Por tanto, es preciso proceder por hipótesis para explicarlo.

Este propósito puede suponerse que es la representación de algo que la estricta funcionalidad del edificio no puede expresar; por tanto para conseguirla es preciso añadir elementos de «arquitectura parlante», como más tarde, en el siglo XVIII, quería Boullée que fuese toda la arquitectura.

El ejemplo más importante de estos añadidos es la portada principal del edificio en la fachada de poniente; de por sí, el centro de esta fachada no representa lo fundamental del conjunto, pues se compone simplemente de un vestíbulo, la biblioteca en la planta principal y una dependencia de ésta en la planta superior. Nada alude al carácter religioso que ha de dominar todo; para conseguir salvar esta falta de significado, se

adosó al plano de la fachada verdadera la falsa fachada de una iglesia de tres naves, como signo puramente convencional que ni siquiera refleja la forma de la construida más allá, que es de planta central. La composición de esta falsa fachada parece proceder de la que presenta Serlio en su Libro cuarto, folio LVI, según la traducción de Villalpando de 1552; dedicada esta obra a «Don Philipe, Principe de España», puede suponerse que sería bien conocida por todos los que actuaron en la construcción, empezada once años después.

Este mismo criterio de añadir elementos significativos a lo puramente funcional se aplicó en otros lugares del edificio, como puede comprobarse estudiándolo en detalle.

Otro modo de hacer escenografía fue la ocultación tras una máscara de dignidad de aquello que por su desorden funcional o por su propia función no la tenía. De lo primero es muestra la admirable fachada al jardín de los Frailes, cuya serena uniformidad oculta una organización interior donde las celdas, pequeñas como es natural, se intercalan entre algunas grandes salas de doble altura; nada de esto se ve desde el exterior. Lo segundo se aplica a las puertas de entrada desde las dos lonjas; son seis, y de ellas tres son para las cocinas del palacio, el colegio y el convento, y una (la portada izquierda de la fachada principal) tenía detrás del zaguán la «caxa de necessarias» bajo la batería de retretes del colegio, según el plano y el *Sumario de los diseños* de Juan de Herrera; al colegio se entraba por los costados de ese zaguán. Sólo quedan dos puertas con destinos nobles: la principal, que inicia la secuencia de espacios en el eje del edificio, y la primera a la izquierda de la fachada norte, que siendo la entrada del palacio real público no se diferencia de las otras dos puertas de esa fachada, que conducen a sendas cocinas. La dignidad exigía sacrificar la coherencia entre la forma y la función.

Todo lo anterior no es lo más importante entre los propósitos escénicos que pueden atribuirse a los autores de El Escorial; son detalles de arquitectura que se consideran



Figura 21. Vista del ángulo sureste del Monasterio.

tradicionales en España: la portada principal y las dos laterales de este edificio, como la fachada plateresca de la universidad de Salamanca y las portadas barrocas en general, son ejemplos de la «arquitectura de tapiz colgado», según Hamann (*Geschichte der Kunst*, 1954), que la considera típica española; puede tener su origen en el nomadismo de la Corte durante la Edad Media, que no desapareció del todo en los tiempos siguientes, como lo demuestra el viaje de Felipe IV a la isla de los Faisanes con Velázquez como «aposentador» encargado de decorar con tapices y muebles los numerosos caserones en que hizo escala la Corte trashumante.

El propósito más importante, y logrado a pesar de su originalidad sin precedentes, fue la ordenación deliberada, no casual, del conjunto formado por el edificio principal y los secundarios, las lonjas, jardines y huerto, la montaña y su vegetación; en fin, el arte y la naturaleza asociados armoniosamente. Esta ordenación tenía dos objetivos inseparables: el utilitario y el estético. Como ejemplo de esta doble finalidad puede observarse que el jardín de los Frailes, destinado en su origen a flores y plantas medicinales, está protegido del frío y viento del norte y de la montaña por la fachada sur del monasterio y por la Galería de Convalecientes; la primera, sólida y maciza, y la segunda ligera y graciosa, forman en su contraste un modelo de gran arquitectura, donde la belleza no impide su utilidad protectora. Este ejemplo precisa una aclaración: el jardín de boj recortado que existe ahora sustituyó en el siglo XVIII a la plantación mencionada de flores, que no faltaban en ninguna estación del año gracias a la habilidad de los botánicos y jardineros de Felipe II, así como a las plantas medicinales; todo ello según lo explica largamente fray José de Sigüenza. El jardín actual falsea el brillante espectáculo que se había previsto y que existió durante mucho tiempo.

A continuación se exponen algunos aspectos escenográficos observados en el conjunto y en los elementos del monasterio.

3. El conjunto en la ladera de la montaña

El lugar elegido no era de por sí llamativo, como son los que ocupan los alcázares de Toledo, Madrid, la Alhambra y otros, todos en una altura o en el borde de una meseta. Para el monasterio, por el contrario, se escogió, después de largos estudios y de recorrer muchas tierras, un rellano en la ladera de Abantos, a media altura entre la base y las cumbres. No existía el pueblo actual de El Escorial de Arriba, de modo que el Monasterio y sus anejos se destacaban sobre el verdor del monte; además, el granito empleado en la obra era muy claro por estar recién sacado de cantera y sin la pátina que lo oscurece en la actualidad, de modo que el contraste entre los edificios y el fondo era muy grande.

El edificio, como es sabido, vuelve la espalda a su acceso desde el llano. Razones prácticas aconsejaron esta disposición: el ábside debía mirar hacia oriente, donde está la subida; las habitaciones reales convenía que se beneficiasen del sol de la mañana, que se estimaba el más favorable, y esto coincidía con una situación que les proporcionaba las mejores y más amplias vistas, que alcanzaban hasta más allá de Madrid.

Con esta disposición, la fachada principal no se veía desde el acceso, lo que suscitó críticas desde la época de la construcción hasta siglos después; pero las consideraciones de lo necesario cumplieron un fin estético, pues la fachada decorada en «bajorrelieve» carecería de expresión vista desde abajo y de lejos, debido a la escasa visibilidad que ofrecían sus elementos por grandes que éstos fueran; no se apreciarían sus detalles, en general, y menos los de sus órdenes clásicos.

En consecuencia, lo que se ve desde el llano y la subida es una composición de grandes volúmenes prismáticos sin decoración, coronados por la cúpula, que por contraste parece una corona trabajada delicadamente; no se impone por el tamaño, pues aparenta lo que realmente es, o sea una



Figura 22. Vista desde el
ángulo noreste del
Monasterio. Jardín de verano
de Felipe II.

cúpula poco mayor que las pequeñas que flanquean la de Miguel Angel en San Pedro de Roma. La intención de conseguir que lo visto desde lejos sea un conjunto de bloques geométricos punteados por ventanas pequeñas que los hacen parecer mayores, se acentúa porque el bloque central de la composición, el ábside de la iglesia, es un enorme plano sin decoración y sin siquiera las pequeñas ventanas mencionadas. También este plano de granito provocó críticas durante siglos: un grabado francés de la época romántica lo representa decorado con arcaadas superpuestas, pues su autor no podía aceptar la realidad. Más curioso es otro grabado inglés del mismo tiempo, donde se ha dado la vuelta al monasterio de modo que presenta su fachada principal hacia el llano; tampoco su autor podía soportar lo hecho con mucha deliberación por Felipe II y los suyos.

4. El ceremonial de la Corte de Borgoña

Dice Giedion sobre el edificio de la Bauhaus en Dessau: «El movimiento es una exigencia para el espectador que quiera apreciarlo. El ojo no puede resumir el edificio desde un único punto de vista.» Estas palabras se aplican exactamente al conjunto escurialense. La vista aérea dibujada por Herrera y grabada por Perret es muy importante en muchos aspectos, pero no describe ninguno de los efectos escenográficos que percibe sucesivamente el espectador que recorra los exteriores y los interiores de la gran construcción.

En El Escorial se encuentran recorridos muy variados y espectaculares, cada uno a su manera, pero todos están subordinados al principal, que parece hecho para servir de escenario, o más bien de escenarios sucesivos, a la llegada y entrada de comitivas formadas según el ceremonial de Borgoña que trajo a España Carlos V.

Estas comitivas eran militares o religiosas, de príncipes extranjeros y de embajado-

res, festivas o fúnebres, y sus componentes contemplarían de lejos, desde la subida, el juego de grandes volúmenes de que trata el párrafo anterior, y además del placer estático sentirían sorpresa al no ver entrada alguna. Llegados a la lonja del norte se encontrarían entre la fachada del monasterio, en sombra, y las fachadas soleadas de las dos primeras, y entonces únicas, Casas de Oficios; la del monasterio parece siempre enorme por su oscuridad, pese a tener sólo 17,70 m de altura y 164 m de longitud. El fondo de este preparado escenario era el campo, que llegaba hasta la lonja antes de que Juan de Villanueva construyese las casas que ahora encierran este espacio, antes abierto.

La fachada referida, al norte, está decorada con pilastras que no reflejan la estructura del interior, pues no corresponden a los muros de través de la erujía. Su colocación es funcionalmente inexplicable; separan diferentes grupos de ventanas: una, dos, tres y cinco, alternados de un modo arbitrario, aparentemente. Sin embargo un musicólogo alemán, el general Doerr, pensó que tal vez reflejasen los compases de alguna marcha solemne; sabido es que las pilastras que se ven ahora son obra de Juan de Villanueva, que cambió de lugar las que Juan de Herrera representa en su «Primer diseño», y repite en el «Segundo diseño». Esta modificación fue consecuencia del cambio de lugar de las dos puertas laterales de esta fachada que hubo de hacer Villanueva para que los coches pudieran entrar en el patio de palacio; antes no podían hacerlo, por motivos bíblicos que explica Sigüenza. Es posible que las pilastras de Herrera correspondiesen a otra marcha diferente.

En todo caso, la segunda sorpresa para la comitiva sería ver que tan preparado camino entre grandes muros de granito tenía como final la apertura al campo, a la ladera arbolada, y no a alguna gran puerta o a algún monumento. Para el público, el avance de la comitiva, lenta sobre todo cuando era fúnebre, producía la emoción de la belleza total: las tropas en marcha, entre las



Figura 23. Fachada de la entrada principal del Monasterio.

51



Figura 24. Fachada de la Basílica.

que en posición de firmes guardaban la carrera, todas con el colorido de gala, la música militar acompañada por los tambores destemplados, su sonoridad reforzada por los grandes planos pétreos; ver finalmente cómo la lonja vacía y estática se llenaba lenta y solemnemente con tanto color y sonido, acordados con la serena arquitectura.

Al llegar al ángulo de las dos lonjas, la comitiva variaba a la izquierda para encontrar al frente otro espectáculo inesperado: el piso de granito y arena, resplandeciendo al sol, está terminado bruscamente por un muro bajo y oscuro que es la trasera de la Galería de Convalecientes; por encima de este muro aparece otra vez la naturaleza en forma de montes bastante próximos, más allá de la Herrería. Volviendo otra vez a la izquierda, la comitiva se encontraba finalmente ante la fachada y ocupaba ordenadamente la lonja mayor según los ejes de las tres portadas.

Con esto, el escenario quedaba completo y dispuesto para la última ceremonia exterior. En medio de las tropas y el séquito quedaba un espacio vacío frente a la puerta principal del monasterio, y en él se situaban las autoridades civiles y militares. Se abría con estudiada lentitud la gran puerta y salía la comunidad, con el prior y los oficiantes revestidos con los famosos ternos de luto, para recibir el cadáver en el caso de la ceremonia fúnebre. Cumplidas las formalidades de rigor, largas y complicadas como correspondía al ritual borgoñón, sagrado y cortesano a la vez, la comitiva entraba, no en un templo como prometía la fachada, sino en un pórtico abierto mediante tres grandes arcos a un patio. En este recinto de granito donde todo, menos el cielo, aumenta la fuerza del sonido de la música y las voces, la comitiva convertida en procesión recorría el camino hasta otra fachada de iglesia, que causaba otra sorpresa, pues tampoco se entraba en el gran templo que anunciaba, sino después de otro pórtico, en un lugar pequeño y oscuro cubierto por la opresiva bóveda plana.

Atravesado este espacio, aparecía por fin la gran sorpresa: un inmenso espacio abovedado, lleno de luz natural, pues no hay vidrieras de colores que la modifiquen. Allí los colores están en los mármoles y bronce dorados del gran retablo, punto final de esta larga serie de espectáculos sabiamente preparados; con tanta sabiduría, que en realidad el espacio no es tan inmenso como aparenta, pues su nave de 14,50 m de ancho es, aproximadamente, la mitad de la nave central de San Pedro en Roma; es algo mayor, cerca de un metro, que la nave de San Isidro en Madrid.

En este espacio grandioso, aunque no grande, se desarrollaba el último acto de la larga ceremonia. Actuaba la Corte, con los estamentos religiosos, civiles y militares, ejerciendo cada participante su papel determinado por el ritual de Borgoña. Como el público sólo podía presenciarlo desde las rejas situadas a los pies de la iglesia, todos los que estaban dentro de ésta no eran espectadores, sino actores de tan gran acto litúrgico. Este se desarrollaba conforme a las normas del Concilio de Trento, que el propio Felipe II se encargaba de hacer cumplir exactamente según fray José de Sigüenza, pero, aunque éste no lo declare, dentro del mencionado marco cortesano, pues era inevitable que el Rey siguiese el ceremonial que había traído a España su padre el Emperador. La música era parte importante del acto, pues los grandes órganos lo acompañaban con las obras de Morales, Cabezón y los demás compositores de la época, así como con las voces de solistas y coros*.

* La anterior descripción de la ceremonia no es producto de la imaginación ni resultado de lecturas. La primera parte, en el exterior del monasterio fue presenciada por quien escribe estas líneas con motivo del entierro de la infanta María Teresa; la segunda parte, en el interior, tuvo como testigo a don Manuel Comba, académico correspondiente de San Fernando en la actualidad, y entonces muchacho de edad parecida a la del que suscribe; aquél tuvo la habilidad de entrar y permanecer en el monasterio sin ser visto, y a él se debe la noticia de lo ocurrido en el interior. Todo se realizó con el antiguo y grandioso protocolo, adaptado justamente al ámbito arquitectónico, como se había previsto al construir el monasterio y sus anejos.



Figura 25. Vista desde el atrio de la Basílica.

5. La iglesia

Ya se ha expuesto cómo este gran espacio culmina la serie de escenarios que se van presentando a lo largo del recorrido ceremonial. Algunos detalles confirman la intención escenográfica de esa arquitectura. Uno al parecer pequeño, es significativo porque revela que el gran orden dórico ha sido tratado como tema visual, con olvido de un posible valor tectónico: lo habitual en los chaflanes del cuadrado central es que la molduración del entablamento conserve constantes sus perfiles, según es costumbre

clásica, mediante ingletes efectuados siguiendo las bisectrices de los ángulos, rectos unos y de 135° los dos interiores; no se hizo aquí esta solución, que produce diferentes longitudes en las molduras de los chaflanes, sino que se hicieron estas longitudes iguales, para lo cual se modificó todo el perfil del entablamento, en cuanto a sus salientes, en dichos chaflanes. El aspecto logrado es mucho más agradable, a costa de falsear la esencia del orden. Otro detalle: todo el contorno del cuadrado de la iglesia es recorrido por un balcón provisto de una hermosa balaustrada de bronce, a la altura del

coro alto; este balcón, con su balaustrada, se ha repetido en los cuatro grandes machones en que apoya la cúpula, aunque no se puede acceder a ellos por no existir escaleras como las de caracol que hay en San Pedro de Roma para subir a las tribunas de los pilares. Lo curioso es que en El Escorial no se tomaron la molestia de hacer unas puertas fingidas para dar verosimilitud a estas tribunas; quedan como elementos decorativos destinados a expresar la escala humana, repitiendo lo que hace el gran balcón antes referido, que éste sí es accesible desde la planta principal del edificio.

Las falsas tribunas mencionadas tienen debajo, cada una, un altar; en total son ocho, que sumados a otros veinte situados en el contorno del templo, repiten obsesivamente el mismo tema, pues los ventiocho son iguales. Su tamaño es pequeño, y su repetición no permite al espectador olvidar la escala humana; cada uno consta de una mesa de altar y de una pintura rematada en medio punto. El *San Mauricio* del Greco se hizo para uno de estos altares. Dice Sigüenza que no le complació al Rey y por eso no la puso en su altar; según un inventario posterior estaba colocada en la zona de las sacristías, acompañada de otras tres o cuatro obras maestras, y con buena luz. La realidad debió ser que el Rey se dio cuenta que era imposible que el Greco pintase los ventiocho cuadros en el breve plazo que se requería para que la iglesia quedase «de todo punto terminada», y que el *San Mauricio*, sólo entre veintisiete cuadros mediocres, era lo bastante fuerte como para destruir la unidad del conjunto y romper su propósito de escena total.

La composición del retablo mayor al modo tradicional de España fue bien aprovechada para crear una escala intermedia entre la humana y la heroica de la obra de granito. La primera está expresada de modo llamativo en las dos pequeñas puertas situadas al pie del retablo; ellas dan una impresión de gran tamaño a las columnas de los cuatro órdenes que componen éste y a los catorce departamentos que quedan entre

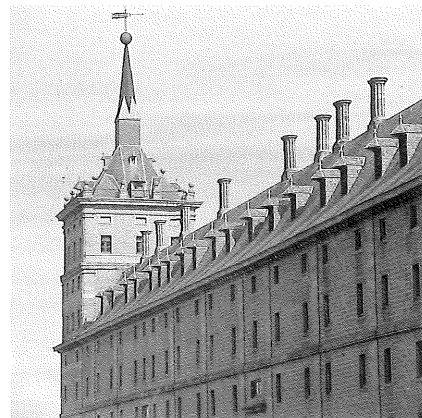
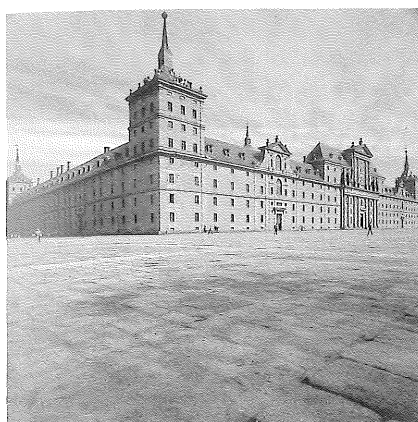
ellas. A su vez, toda esta gran «máquina» se compara instintivamente con la arquitectura unitaria de la nave del presbiterio en que se acomoda, y ésta se muestra como algo gigantesco, pese a no serlo en realidad.

Otro aspecto escenográfico ofrece la arquitectura de esta zona, pues en ella las pilastras del orden dórico que rige en toda la iglesia son más cortas que las normales por tener sus bases a mayor altura al asentarse sobre la plataforma de la capilla mayor, y son también más estrechas; el efecto conseguido anticipa lo que hizo Borromini en el siglo XVII con medios parecidos en la perspectiva fingida del palacio Spada en Roma. Se consigue con esto aumentar el efecto de profundidad del presbiterio, y con ello se hace crecer el tamaño aparente del retablo.

6. Tradición hispano-árabe

Fue señalada por Agustín Ruiz de Arcaute en su libro sobre Juan de Herrera de 1936; hizo notar esta tradición en la decoración de interiores, con sus suelos de baldosas y zócalos de azulejos, y aunque no lo dijera, debió percibirla en la singular distribución de gran parte del edificio. Ya se ha hecho notar, en efecto, que de las seis entradas del edificio sólo una, la principal, conduce a una alineación recta de espacios; las otras cinco conducían a zaguanes, de los que se pasaba en líneas quebradas al interior, de modo que nada de éste podía verse desde las entradas. Ahora dos de ellas tienen pasos directos: una es la del palacio público, cuya puerta fue cambiada de sitio, como se ha dicho antes, por Juan de Villanueva, para permitir el paso de coches al patio; la otra es la del colegio, en cuyo eje estaba, detrás del zaguán, la «balsa» que indica Juan de Herrera, y que se ha sustituido recientemente por una gran escalera obra de nuestro compañero Ramón Andrada.

En el interior es regla general hacer pasos quebrados, en particular para el acceso a los lugares importantes. Basta mencionar los



dos principales: uno es el palacio privado que forma el llamado «mango de la parilla», y el otro es el patio de los Evangelistas. Al primero se entra por dos pasos estrechos doblemente quebrados, a ambos lados del extremo este de la iglesia. Hubo protestas cuando se hicieron por parecer que no eran dignas entradas a un palacio real, según Sigüenza, pero el Rey dijo que «no le importaban», y así han quedado; aparte de la mencionada tradición, es indudable que se buscó un efecto más de sorpresa como los tantas veces referidos.

Mayor es la que produce la entrada al patio de los Evangelistas. Según se dice, es uno de los mayores claustros renacentistas del mundo, y además es el centro de distribución de la parte sur; desde él se accede al palacio privado, a la iglesia, a las sacristías, a la celda del prior y salas capitulares, al convento, a la escalera principal del edificio y a la capilla antigua. Su jardín era una imitación del Paraíso, con flores todo el año y con las cuatro fuentes en recuerdo de los cuatro ríos que regaban aquél; Sigüenza lo explica largamente.

A tan importante lugar se llegaba, y se llega ahora, entrando por el extremo sur del pórtico de la iglesia, siguiendo por una sala pequeña abovedada bastante oscura situada en la base del campanario del lado derecho, después por un locutorio también oscuro, pues sólo recibe segundas luces, y de allí se pasa por fin a la galería del claustro, pero

cerca de una esquina. El efecto de lo que se ve es extraordinario al llegar a este lugar, aunque falten las flores de antes y sólo se encuentre un boj sombrío; en realidad, es una gran sorpresa encontrar este jardín después del tortuoso camino entre tanta piedra.

La escenografía, con su inseparable recurso de la sorpresa, se vale de los caminos quebrados de la tradición hispano-árabe en casi todos los recorridos interiores. No es menor que la anterior la impresión que se experimenta al salir de repente al jardín de los Frailes desde el Pabellón de Convalecientes, trazado como un laberinto pétreo y oscuro, incluso en su pequeño patio. Allí el espectáculo es uno de los mejor conseguidos en toda la arquitectura universal, con la armonía entre la sencilla arquitectura, que con el jardín, antes de flores y plantas medicinales, compone una fuga hacia un punto más allá de la gran llanura sin límite visible. La belleza de esta fachada ya fue comprendida en el tiempo de su construcción, en opinión de fray José de Sigüenza, quien la considera como la más hermosa del monasterio.

La deliberada intención de quebrar todos los pasos interiores al modo hispano-árabe se descubre comparando la planta en su conjunto con las plantas ideales propuestas por Durand. El Escorial tiene de común con éstas la composición general de largas cru-
jías y de grandes ámbitos montados sobre

Figura 26. Angulo noreste del Monasterio.

Figura 27. Fachada oeste del Monasterio. Al fondo, parte posterior de la Galería de Convalecientes.

Figura 28. Torre del ángulo noreste desde la Lonja.

una cuadrícula, lo que produce un parecido notable; parece como si Durand hubiese conocido y estudiado la planta de El Escorial. Pero en Durand esta composición conduce con toda lógica a largas alineaciones de puertas que producen perspectivas interminables; en El Escorial, por el contrario, las largas crujías están cortadas visualmente y en la práctica, de modo que no se pueden recorrer. Basta como ejemplo la gran crujía que empieza al oeste en la puerta derecha de la fachada principal, perpendicular a ésta, y termina en el patio de los Evangelistas: a la puerta, llamada «de la cocina», desde los primeros planos, sigue un zaguán y después está la cocina; a continuación se encuentra la lucerna del convento, un ámbito noble, pero a éste sigue la balsa de las «necesarias», cerrada como es natural; finalmente, corta el paso a la galería claustral la caja de la escalera principal. La gran crujía existe como en los planos de Durand, pero aquí

no es transitable; hay que circular por los costados, después de unos quiebros en el zaguán que sirven para ocultar estos pasos laterales.

La oposición entre el sencillo trazado de la planta y los tortuosos caminos que han de recorrerse en la realidad construida no puede ser casual; es preciso suponer una intencionada combinación de la intimidad del sistema de distribución hispano-árabe con el abstractismo renacentista de origen vitrubiano; aunque autores modernos niegan esta integración de ambos sistemas, como lo hace Cornelia von der Osten Sacken en 1979 (*Escorial*, Mäander Kunstverlag, Munich) alegando falta de documentación que la acredite, el propio edificio es prueba concluyente que compensa la falta de escritos sobre este doble modo de composición.

Noviembre 1984